

EL COS AL CINEMA: EL JOC DEL REDOBLAMENT

Fèlix Fanés

(Universitat Autònoma de Barcelona)

A mesura que avancem vers el final del segle, el cinema se'ns perfila; cada cop més, com un invent datat històricament. Les fases de la seva evolució són, ara com ara, prou clares: a les darreries del XIX, després d'un envitricollat procés que avança amb la centúria, es produeix la invenció tecnològica. Pels voltants de la Primera Guerra Mundial, el cinema l'installa de manera fixa com a espectacle narratiu amb un llenguatge propi i posa dempeus la seva dominació dins la cultura occidental, fins a arraconar, dintre el consum cultural de masses, les altres formes artístiques vients, de les quals, fet i fet, pren el relleu: sobretot de la novella i del teatre. Al llarg dels anys 60 s'inicia la davallada, malgrat que els símptomes de decadència ja havien tret el nas una mica abans. Per fi, en començar els 70, de manera paral·lela a l'esgotament d'allò que E. J. Hobsbawm anomena la Segona Revolució Industrial, el cinema es va modificant cada cop més profundament, com si no oblidés que al capdavant havia nascut dins aquell sistema de disposicions econòmiques i socials en crisi. Bé que la transformació definitiva no s'ha escaigut del tot, és prou clar que el cinema —com tantes altres coses amb les quals hem conviscut al llarg del segle xx— ha passat a formar part, sense massa escarafalls, de la història.

No cal dir, tanmateix, que tot això no l'afecta gaire en tant que tecnologia capaç de reproduir el moviment mitjançant determinats procediments fotoquímics. Allò que trontolla, en canvi, és el cinema entès com a instrument cultural que reposa damunt una organització industrial, un

llenguatge fix, una temàtica recurrent i unes estretes i estereotipades formes de relació amb el públic. La tècnica —que per força sobreviurà, d'una manera o altra— no ha esdevingut història. La forma cultural que durant molt de temps s'hi ha encarnat, l'apogeu de la qual alguns autors situen als EUA durant els anys 30 i 40, sí que ha passat a pertànyer al pretèrit. Aquest cim és allò que es data, marcant-ne el principi i la fi. De fet, sempre que alludim al llenguatge simbòlic fonamental dins el tramut expressiu del segle XX no mencionem sinó això. I és també en aquest sentit que en parla Raymond Bellour quan assenyala, amb encert, el cinema com la darrera manifestació, dintre la cultura occidental, d'una forma artística socialment poderosa.¹

Per il·lustrar aquest poder, potser sigui escaient de recórrer a una comparança: aquella —que explicita per primer cop Elie Faure— segons la qual el cinema és al nostre temps allò que les catedrals foren a l'època medieval.² Amb aquest símil cal entendre que l'home modern es constitueix com a subjecte històric en reflectir-se, de la mateixa manera que succeïa al temps feudal, en un sistema iconogràfic que més que això o allò (un espectacle, una església catedralícia...) és un llibre complex on s'ha de desxifrar l'enigma de la pròpia existència. Tampoc no hem d'oblidar —malgrat que aquest fet tingui un pes menor dins la comparança—³ que tant la catedral com l'obra cinematogràfica són un treball col·lectiu, fet per moltes mans, a partir d'una marcada jerarquia i divisió del treball, una part del contingut de la qual només esdevé desxifrabla pels especialistes, mentre que de cara al públic comú funcionen sobretot els mecanismes del respecte basardós i de la fascinació enlluernadora. Així mateix hem de tenir present que la catedral, amb la seva proliferació d'elements consti-

1. Raymond Bellour, *Le cinéma américain*, París, 1980, vol. I, pàg. 8.

2. Aquesta idea, l'historiador de l'art Elie Faure l'expressà a *Introduction à la mystique du cinéma*, article publicat l'any 1923 i recollit posteriorment a Elie Faure, *Fonction du cinéma*, París, 1946.

3. En una conferència pronunciada a Princeton amb el títol de «Style and Medium in the Motion Pictures» i publicada per primer cop l'any 1934, Edwin Panofsky afirmà: «Caldria dir que un film, cridat a l'existència per mitjà d'un esforç col·lectiu on totes les aportacions tenen el mateix grau de permanència, és l'equivalent modern més pròxim a una catedral medieval. El paper del productor correspon, més o menys, al del bisbe o de l'arquebisbe; el del director al de l'arquitecte en cap; el dels guionistes al dels consellers escolàstics que estableixen el programa iconogràfic, i el dels actors, operadors i tècnics diversos al dels homes el treball dels quals portava a terme l'entitat física de producte acabat; és a dir: des dels escultors, mestres vidriers, fonedors de bronze, fusters i paletes fins als picapedrers i els llenyataires. I si parlem amb algun d'aquests col·laboradors us dirà, amb tota la bona fe, que la seva feina és veritablement la més important —cosa que és ben certa si s'interpreta amb això que és indispensable.»

tutius (arquitectura, escultura, pintura, arts menors...), sembla representar un embrió del concepte romàntic —codificat sobretot per Richard Wagner— d'obra d'art total, desideràtum artístic totalitzador, i per tant incloent, que al nostre segle portarà el cinema al seu punt més alt —si més no en l'opinió d'alguns.

Com és lògic, tot plegat és tan sols una imatge. Històricament parlant, la comparança no té cap ni peus. Per començar, la catedral s'adreça a Déu i només d'una manera indirecta al públic. El cinema, en canvi, es dirigeix sense embuts a l'espectador, no com a finalitat teleològica, sinó en tant que font de guany econòmic. Sobre aquesta diferència d'objectius s'aixequen ambdós sistemes simbòlics, que al cap i a la fi tan sols coincideixen en llur afany de totalitat i com a forma d'inclusió de l'individu, el qual, en l'un i l'altre cas, abandona la seva forma esparsa i disgregada per passar a formar part d'un tot més atapeït i homogeni. Al marge d'aquesta coincidència, no hi ha res en comú entre les dues operacions. La catedral s'aixeca per tal que s'hi reconegui el poder religiós. El film, en canvi, s'adreça a satisfer el desig de l'espectador, cosa que, fet i fet, resulta ser el punt central del problema, car és damunt d'aquest desig, exactament en el seu redoblament narcisista, que l'operació simbolitzadora cinematogràfica pren forma. D'aquesta manera, el cinema passa a ser l'eix de la cultura occidental al nostre segle. Tot seguint Walter Benjamin podríem dir que allò que s'hi reflecteix és «la humanitat convertida en espectacle d'ella mateixa».⁴ Resta lluny el temps en què l'home s'oferia com a pastura de la golafreria visual dels déus i dels prínceps. Les coses han canviat radicalment, i ara aquest, en tant que subjecte històric, ja no es construeix per mitjà d'una mirada que li ve de fora sinó a través del seu propi esguard —potser tan teratològic i desgavellador com el dels altres. El cinema, en tot cas, forma part de la nova disposició de mirades afaïçonadores que capgiren el lloc de l'home en el món. De fet, fins a cert punt, n'és la culminació.⁵ Assagem tot seguit de comprendre alguns dels aspectes d'aquesta nova estructura de relacions que el cinema estableix de nou en nou, puix que el cos i el tractament que se n'hi fa en constitueixen un element fonamental.

D'antuvi, assenyallem que el redoblament es presenta com una plenitud basada en l'absència de quelcom de fonamental. Ja l'any 1913, un György Lukács, encara no esgarriat pels camins del materialisme històric,

4. Walter Benjamin, *Poésie et Révolution*, París, 1971, p. 210.

5. He encetat el tractament d'alguns d'aquests problemes en una sèrie d'articles publicats amb el títol general d'«Història de l'ull», dins la revista «Arc Voltaic», números 11, 12 i 13.

sinó més aviat curull de les lliçons d'un Simmel o d'un Dilthey, definia el film com «l'absència de la situació present». Per al filòsof hongarès, el cinema és «moviments i accions d'homes» basades en «no homes», cosa que —sempre segons Lukács— fa d'aquest art la millor concreció del somni mai no realitzat del teatre romàntic: una eina utilíssima per a la percaça del fantàstic.⁶ En un sentit sorprenentment pròxim —o potser no tant, si ens atenim a les relacions entre ambdós escriptors— s'expressà no massa temps després Thomas Mann, el qual aprofità, en un capítol de *La muntanya màgica*, la visita de Hans Castorp a un cinema per parlar en termes clarament lukácsians. Mann hi descriu els actors d'un ignorat espectacle cinematogràfic com «ombres seductores» pertanyents a l'«allà baix» i al «llavors». És a dir, com una presència absent, com una empremta deixada per quelcom, però no en la seva plenitud, sinó sota una certa forma de distància, matisada per l'espai i el temps.⁷

El fet és, però, que bona part de la teoria cinematogràfica posterior —la que posseeix un major interès, altrament— s'ha afanyat a descriure el cinema com una eina artística que pren suport en la proximitat. Això no obstant, la definició apuntada per Lukács i per Mann crec que és fonamental; o, com a mínim, cal reconèixer que introdueix un matis imprescindible a la qüestió, matis que per desgràcia els teòrics de la proximitat —si és que se'ls pot anomenar així— obliden. Em refereixo al problema del reconeixement —o, si es vol, de l'autoreconeixement— que, per la seva naturalesa analògica, els films tothora han de mirar d'esborrar si volen acomplir llur tasca fonamental: la reproducció narcisista desproveïda d'interferències i d'estranyaments. Benjamin hi passà per damunt sense adonar-se'n quan descrigué la comunicació amb l'obra reproduïda tècnicament com un acte de posseir;⁸ i el mateix succeí amb Bela Balázs quan cregué trobar allò que separa el cinema del vell art en l'esborrament de la distància entre el film i l'espectador.⁹ Ara: en definir el cinema com un art de la proximitat, potser aquests autors no s'equivocaven tant com això. L'error consistiria, en tot cas, en el fet d'oblidar que també això recolza damunt una distància inevitable. El qui intuï la complexitat del fenomen va ser Paul Valéry, que en una de les seves notes posà el dit a la llaga de la re-

6. György Lukács, *Sociologia de la literatura*, Barcelona, 1966, p. 72.

7. L'acció s'escau al capítol V, en l'apartat que porta per títol «Dansa macabra». D'altra part, aquesta idea d'absència la trobem també en algunes reflexions sobre el cinema provinents del camp de la psicoanàlisi. Cf. Cesare Musatti, *Libertà e servitù dello spirito*, Torino, 1971 i Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, París, 1977.

8. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 175.

9. Bela Balázs, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, 1978, pp. 26 i 38.

duplicació narcisista basada tan sols en la proximitat. En el seu text, escrit arran de contemplar-se en un film familiar, Valéry assenyalà l'efecte desplaent que el joc de veure's en el mirall cinematogràfic li havia produït: «Per aquesta visió —escrigué— un se sent expulsat de si mateix, canviat en un altre. Es jutja, voldria modificar-se, insuportable personatge.»¹⁰

La incomoditat que li ocasionava la imatge del propi cos, l'autor de *Monsieur Teste* l'atribuí al descobriment d'aspectes insospitats de l'aparença física: «Prenc consciència —deia— de tot un sector indissolublement lligat amb mi; d'una munió de lligams amagats; de tot allò *altre* que és el suport del Mateix.» Amb tot, no cal ser un linx per a comprendre que la cosa que es feia de veres incòmoda al poeta era la contemplació, tret per tret, de la pròpia imatge. Comptat i debatut, el malestar li venia de sentir-se cara per cara amb el seu doble: un doble, tanmateix, no moral —a la manera del *William Wilson* de Poe o del *Peter Schlemihl* de Chamisso— sinó físic. Valéry patia per l'esborrament de la diferència. Allò que el desassossegava era veure com, davant els seus ulls, s'instaurava la repetició, que no deixa mai de tenir una vessant malastruga.

Tradicionalment, la figura del doble, que sol ser desplaçat, simbòlic, representatiu d'alguna cosa, no provoca malestar. Pot produir temor, fins i tot pànic —si al·ludeix quelcom de sobrenatural—, però mai la incomoditat de què fa gala Valéry. En certes cultures arcaïques, en canvi, el doble físic —els bessons, posem per cas—, en tant que indicis de la negació de la diferència, provoca un gran rebuig que pot anar de l'exorcisme fins a l'assassinat.¹¹ Crec que l'enuig de Valéry en contemplar el seu cos té més a veure amb la reacció dels pobles primitius davant les imatges repetides que no pas amb la tradició del doble metafísic codificat principalment entre nosaltres pel Romanticisme alemany.

Si l'anàlisi del poeta fos producte d'una impressió isolada, no caldria donar-hi massa voltes. Però no s'escau així. De fet, allò que Valéry va escriure fa pensar força en la manera com Pascal Bonitzer ha caracteritzat els films primitius. Segons aquest autor, el cinema anterior a Griffith posseeix una mena de candidesa originària i alhora quelcom de semblant a una embafadora indecència.¹² Per a Bonitzer, la mancança d'una llei constrenyidora —que ell inclou en l'ordre de la mirada— porta a una mena d'amalgama, de repetició indiferenciada i informe del que és real. Cossos, gestos, sentiments, anhels, vénen a ser, com els esmentats bessons, calcs vagament teratològics, duplicats sinistres de nosaltres mateixos.

10. Paul Valéry, *Cahiers*, París, 1973, vol. I, p. 109.

11. Cf. René Girard, *La violence et le sacré*, París, 1972, p. 88.

12. Pascal Bonitzer, *It's only a film ou la face du néant*, dins «Cahiers du Cinéma. Alfred Hitchcock», París, 1980.

Ara bé: per què la desagradosa sensació s'atura després de Griffith (i Griffith és un mer símbol d'allò que fa de frontera)? ¿Només per la presència d'una llei ordenadora? D'una poderosa bateria retòrica? Això sens dubte hi contribuï, però no sembla tenir prou embalum per a justificar el salt que es fa. Més aviat s'ha de rumiar en altres coses: en la vertebració del diseg, posem per cas; en la seva substitució simbòlica. És a dir: el problema del redoblament, i de tot allò que comporta d'obscur i de màgic. Si es pot parlar amb propietat d'una fractura dins el llenguatge cinematogràfic, crec que s'ha de relacionar, inevitablement, amb un canvi en la naturalesa del doble que es troba instal·lat a la pantalla. I llavors els fets s'haurien de plantejar així: les llums i les ombres afaïçonadores dels cossos fantasmals deixen de pertànyer al doble primitiu que desassossegava Valéry per a convertir-se en un d'elaborat, complex, confortable, l'objectiu soterrat del qual no seria pas esborrar la diferència sinó subratllar-la. En aquest estrany punt d'equilibri, el cinema passa a incloure's de ple dret dins l'ordre simbòlic occidental, d'on poua els elements i ensems els extrapola fins a límits difícils de destriar.

Dins aquest ordre —i amb això donem una lleugera marrada—, l'origen del redoblament s'ha d'anar a cercar en la tradició del «complex de la mòmia» dels egipcis¹³ i sobretot en el *colossos* grec. Vull dir amb això que en aquests «models» hi trobem un punt de comparança suficient. Amb la figura del *colossos* es representava en el món antic, més que el mort en ell mateix, la seva nova vida, aquella que transcorre en el més enllà. De fet, el *colossos* no era entès com una «imatge» del mort, sinó com el seu «desdoblament», de la mateixa manera que s'entén que el difunt és el mateix i ensems un altre que l'home viu. És a dir: que donant-se a contemplar damunt la pedra, la figura del mort es revelava, alhora, com no pertanyent a aquest món.¹⁴ És en la rodera oberta per aquest joc de substitucions i representacions que hem de situar —crec— el doble cinematogràfic. Car si el *colossos* se'l caracteritzava com formant part del món visible i ensems del més enllà, no hi ha dubte que la imatge cinematogràfica s'inclou dins la primera d'aquestes esferes i, així mateix, que alguna relació ha de tenir amb la segona. ¿No és amb alguna mena de més enllà —o de més ençà— que té a veure la tothora subratllada capacitat del cinema per a convocar les forces ocultes de l'inconscient? ¿No ha pogut aquesta, en algunes ocasions, gratar darrera l'aparença enganyosa de les coses fins a extreure la seva realitat oculta? ¿No ha estat l'objectiu dels més grans directors (penso en Wreyer, Renoir, tal

13. Cf. André Bazin, *Qué es el cine*, Madrid, 1966, p. 13.

14. Cf. Jean Pierre Vernat, *Mythe et pensée chez les grecs*, París, 1966, vol. II, pp. 65 i ss.

volta Rossellini, i no crec oblidar-me de gaires) fer del cinema una eina de coneixement per tal de copsar allò invisible que anima, per sota, la realitat? ¿No reivindicava exactament l'*au-delà*, a començaments dels anys 20, la senyora Dulac com a objecte del treball cinematogràfic? Apuntem, de moment, que malgrat llur interès aquests aspectes no són, tanmateix, els més decisius. Allò que sobretot fa del funcionament del *colossos* un model de la imatge cinematogràfica és, d'una part, la seva naturalesa de presència absent, de pertànyer i ser aliè alhora a aquest món —cosa que enllaça amb la definició lukacsiana del fenomen cinematogràfic—, i, d'una altra, la seva condició de mitjancer: intermediari en tant que doble entre dues figures, però per damunt de tot entre dos mons: el dels vius i el dels morts. Les imatges al cinema —la representació dels cossos— també són dobles de quelcom. Amb tot, encara és més important el seu paper de mediador entre dues esferes: la de la realitat i la del desig. El cinema, amb els cossos i llur multiplicació com a instrument central, és el missatger que, al cor de la societat occidental del segle xx, posa en contacte aquestes dues realitats conflictives. I no de qualsevol manera, sinó, com en el cas del *colossos*, amb un afany de sembrar l'ordre, la pau i la concordança en un terreny sempre complex, caòtic, d'equilibri precari, tothora amenaçat pel desfermament del desordre o per l'assalt insuportable de la desraó.

Per entendre-ho millor, cal recordar que el desig ve del fons, d'alguna obscura i indeterminada pregonesa. Aquesta intensitat es troba tanmateix desproveïda de fins. A la manera d'un pèlag embravut, el desig escumeja, entretopa, s'esbrava, com una energia dispersa i extraviada. Per tal de prendre forma ha d'emmirallar-se en la *mimesi*. Li cal, doncs, una veu que el guii. El desig que circula per l'espai familiar, en primer lloc, però també per d'altres formes exteriors: l'ordre simbòlic, els arquetipus socials, el sistema de les idees... Diguem-ho tot seguit: dins aquest conjunt de veus de suport del desig esfilagarsat i precari, el cinema és una eina bàsica. I en això el cos —o millor la seva representació— juga un paper preponderant, perquè esdevé l'emblema màgic del joc del redoblament. Per aquesta raó les estrelles tenen un lloc tan essencial dins la història del cinema: són les dipositàries del doble; constitueixen la matèria de la qual es compon aquest nou *colossos* mitjancer. Com ha assenyalat Edgar Morin, són elles l'aliment dels nostres somnis; no en un sentit de deslliurança, sinó de fixació de les obsessions.¹⁵ Per arribar a aquest punt, el cos cinematogràfic s'ha constituït en un procés que podríem descompondre en dues parts: a) abstracció dels desitjos diversos en unitats arquetípiques (és a dir: el model s'emmiralla en els individus); i b) elaboració d'aquestes abs-

15. Edgar Morin, *Les stars*, París, 1959, p. 122.

traccions fins a prendre la coherència interna que tota obra de creació comporta (els individus s'emmirallen en el model). D'aquest aiguabarreig d'«ideals del jo» que al capdavant són les estrelles (ser com elles, però alhora no tenir el dret a fer tot el que elles fan) neix llur diversitat arquetípica. Car, a diferència dels actors, que són allò que el paper els diu que siguin, les estrelles representen sempre el paper que els ha estat encomanat: són tothora elles mateixes. Això fa, contràriament al que de vegades es diu, que cada època en comporti una tipologia molt diversa, ja que llur naturalesa no es relaciona tant amb la temporalitat conjuntural com amb els desitjos més densos i pregonos —només escantellats vagament per l'erosió del temps— dels diversos grups de la població.¹⁶ Fet i fet, això és el que compta i el que distingeix el doble monstuós —aquell que esgarriava Valéry— del doble mitjancer entre dos mons, que arrenca dels egipcis i dels grecs, i que Lukács descrigué, segons hem vist, com fet d'homes no-homes. Car aquest treball implica això: l'encabiment del doble en el regne del simbòlic i la seva exclusió del món de la naturalesa, que és allà on en realitat esdevé terrible i monstuós. Aquesta tasca de desplaçament es concreta, tanmateix, en una operació fins ara no esmentada, però bàsica en aquest tripijoc de les reduplicacions: tallar, fragmentar, esbocinar el tot.

Per dur-la a terme, el cinema recorre a allò que li és més essencial. Ja he esmentat el paper de frontera entre dues etapes del llenguatge cinematogràfic que interpretà Griffith. Si dins la història del cinema se li atribueix aquest lloc destacat, és perquè el director d'*Intolerància* introduí en el film una peça clau pel que fa a la seva maduresa expressiva: la subdivisió de l'espai i del temps, és a dir, el muntatge. L'efecte del redoblament, el fet que sigui monstuós o narcisista, depèn del tot d'aquest tall introduït per Griffith. I això, principalment, per dues raons. En primer lloc, el muntatge fixa el cos a l'espai cinematogràfic, i li dona, a més a més, una vida nova sotmesa a les coercions d'aquest espai artificial. Per assolir

16. D'ací prové la convivència, en un mateix temps històric, d'arquetipus tan diversos i sovint complementaris. Trobem així, al costat de la vampiressa Theda Bara, la infantil i asexual Mary Pickford; al costat de la baronívola Greta Garbo, la femella per excel·lència, Jean Harlow; al costat de la femenina Monroe la cantelluda Bacall; etc. El mateix s'esdevé amb els mites masculins: l'ambigu Valentino compartí la pantalla amb el baró de pedra picada Charles Farrell; el cínic Gable amb el refinat i sensible Franchot Tone; el brutal Wayne amb el nyicris James Stewart; etc. Estirar el fil dels arquetipus per esbrinar l'imaginari d'una època és una labor factible, sempre que no es vulguin assolir resultats massa monolítics i contundents, cosa que s'esdevé amb un excés de freqüència en la literatura sociològica sobre el tema. Tot i llurs defectes, recordem, però, les aportacions d'Edgar Morin, *Les stars*; d'Alexander Walker, *The Celluloid Sacrifice*, i d'Ado Kyrou, *Amour, erotisme et cinéma*.

la seva llibertat, ha de restar constrenyit. Edgar Morin ho ha vist ben clar: el desenvolupament de l'estrella depèn de la reducció de l'espai al seu voltant, perquè d'aquí prové la decreixença —imprescindible per a atènyer aquest objectiu— de l'expressivitat corporal supèrflua.¹⁷ El treball de fixació, tanmateix, no ha d'aparellar-se tan sols amb la minva de la gesticulació. En ser fixat, el cos es constitueix com a entitat. No hi ha emblema sense retallament. No hi ha possibilitat de representació simbòlica. El límit, gairebé l'excés d'aquesta operació, Lev Kulešov l'experimentà i confegí teòricament a començament dels anys vint en compondre una dona cinematogràfica «ideal» a partir de diversos fragments de dones «reals».¹⁸ Però potser no cal anar tan lluny. És ben conegut el fet que Greta Garbo —el seu cos— era sotmès sempre a la mateixa planificació, primers plans i plans generals, però mai, en canvi, plans mitjans.¹⁹ És a dir, que l'estrella era construïda amb unes determinades peces i no amb qualssevol, d'una manera anàrquica. Hi havia una economia interna en aquesta construcció que configurava el mite com a quelcom d'espacial i retallat —és a dir, confegit— d'una determinada manera. Amb tot, el paper del muntatge no es redueix a aquesta mena de tasques. I això és la segona cosa a assenyalar. El salt entre la informitat desassossegadora i barroera i la introducció de regles que posen ordre al desig desfermat i caòtic passa sobretot pel descobriment del primer pla com a eina narrativa. Mitjançant aquest artillugí, el cos es pot representar a si mateix a través d'una de les seves parts, que esdevé focus i resum del conjunt. Això normalment s'escau amb el rostre i, dintre d'aquest, amb els ulls. Si la cara es converteix en una màscara que forma part del decorat, i culmina així el procés de cosificació sintàctica que pateix el cos, en retallar l'esguard s'introdueix en el film el complement d'aquest desequilibri. Bela Balázs, tot parlant de l'actor Sessue Hayakawa, ens situava en la pista correcta: «La microfisonomia del primer pla —escrivia— possibilita, per mitjà d'un esguard subtil la mímica del qual és intangible, l'aparició del *rostre invisible*».²⁰ El primer pla de l'esguard anima —dóna ànima— el cos trossejat; li confereix un bocí d'esperit pouat en alguna zona profunda. És amb aquesta introducció de la interioritat que el *colossos* cinematogràfic esdevé —tal com anunciàvem abans— ensems convocatòria del més enllà i màscara pètria del més ençà: amb això s'actualitza la vella aspiració del redoblament que, des d'un punt de vista social, arriba a fer-se genèrica.

17. E. Morin, *op. cit.*, p. 114.

18. Cf. Ronald Levaco ed., *Kuleshov on film*, Berkeley, 1974, p. 53.

19. Alexander Walker, *op. cit.*, p. 107.

20. B. Balázs, *op. cit.*, p. 59.

I arribem així al capdavant: la remota aspiració, antigament usdefruitada per uns pocs, ha esdevingut d'aquesta manera pastura de tothom. Aquí rau, de fet, la màgia de les estrelles i del cinema: recuperar de bell nou antics mecanismes i estructures fonamentals i oferir-ne el profit a les masses, en aparença per distreure-les, però en realitat per tal de guarir-les de qualsevol foraviament. Els cossos són els atuellis on es cou bona part del treball complex i alhora elemental que fonamenta aquest joc de desplaçaments, enganyifes i substitucions, autèntica nervadura de la construcció del subjecte social al nostre temps.

Perquè avui tot això comença a allunyar-se de nosaltres, podem esforçar-nos a donar-hi voltes i fins potser entendre-ho una mica millor.